



Verdi e Shakespeare – Busseto – p 1
Intervento 'live' di Philip Gossett

Mercoledì 12 giugno 2013
Teatro "Giuseppe Verdi" di Busseto

Verdi e Shakespeare con Philip Gossett e Renato Bruson

Quando Verdi presentò il suo *Macbeth* in una versione rifatta per Parigi nell'aprile del 1865, l'operazione non riscosse un gran successo di pubblico. Sarebbe stato difficile per tutti, non importa per quale compositore, mettere in musica le trame complesse di Shakespeare, e poi si preferiva di gran lunga lo stile di Meyerbeer, di cui si era potuto ascoltare all'Opéra più o meno in quello stesso periodo *L'Africaine*, presentata da François Fétyl dopo la morte del compositore. Il pubblico aveva atteso *L'Africaine* per tanto tempo, almeno da dopo la prima rappresentazione del *Prophète* sempre di Meyerbeer più di quindici anni prima.

Come si è detto, quando *Macbeth* fu rappresentato a Parigi nel 1865, la reazione del pubblico francese non fu entusiasta. Infatti, fu la versione originale del 1847 che continuò a circolare fino alla fine dell'Ottocento. Soltanto con le riprese tedesche di *Macbeth* negli anni '20 del Novecento, la versione del 1865 cominciò a trovare un suo pubblico e oggi, nei teatri, si fa quasi soltanto questa versione. Verdi non fu presente alla *prima* della nuova versione di *Macbeth* al Théâtre Lyrique di Parigi; c'erano chiaramente tanti aspetti di quell'allestimento che non approvava: i direttori del teatro avevano manipolato l'opera in vari modi che non gli erano piaciuti. Ad esempio, volendo dare più risalto alla parte del tenore, avevano assegnato a Macduff la seconda delle due strofe del "Brindisi" di Lady Macbeth nel secondo atto. Questa è una modifica che Verdi ha esplicitamente rifiutato.

Come sempre, l'editore francese di Verdi, Léon Escudier, inviò al compositore alcune recensioni della prima rappresentazione, permettendo al compositore di verificare da sé stesso che i telegrammi entusiastici che gli avevano inviato da Parigi non erano del tutto veritieri. Ma quello che più dispiaceva al compositore non erano tanto le polemiche su un pezzo o un altro della sua opera, né le lamentele sul libretto, e neanche il fatto che i critici ritenessero il soggetto "non musicabile." No. Quello che veramente punse al cuore il compositore emerge da una sua lettera del 28 aprile ad Escudier:

Chi trova che io non conoscevo Shakespeare quando scrissi il Macbeth. Oh, in questo hanno un gran torto. Può darsi che io non abbia reso bene il Macbeth, ma che io non conosco, che io non capisco e non sento Shakespeare no per Dio, no. È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani fin dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente.

Si tratta di una dichiarazione ben precisa, che Verdi non aveva fatto per nessun altro drammaturgo o poeta, anche se aveva messo in musica diversi pezzi teatrali di altri autori, come ad esempio Friedrich Schiller.

E anche se non mise in musica altre trame di Shakespeare fino a quando non incontrò Boito, soprattutto negli anni '80, continuò a pensare al suo poeta “prediletto,” anche quando componeva altre opere.

Il problema fondamentale di Verdi nel 1847 era quello di definire uno “stile musicale” di un’opera lirica scritta in un momento storico particolare. Per la complessità e per la varietà di elementi che costituiscono un’opera lirica, a definire il suo stile musicale legato ad un momento storico particolare troviamo quasi sempre:

- 1) alcuni elementi che riflettono una tradizione ben stabilita in quel momento storico, anche relativamente convenzionale;
- 2) altri elementi, non proprio “innovativi” di per sé, che invece appartengono a un’opera in particolare e a quelle vicine, e che caratterizzano il momento storico;
- 3) infine, altri elementi ancora che sembrano proiettati verso un futuro, forse incerto, con i quali tuttavia il compositore intende sviluppare un suo nuovo linguaggio.

Non vorrei che questa asserzione venga intesa come un atteggiamento “teleologico” per la storia della musica, in cui si asserisce quasi automaticamente un modello in cui tutto sembra consequenziale, A porta a B che porta a C che porta a D, sempre “migliorando,” sempre andando verso un futuro migliore. Questo non mi sembra un modello adeguato per comprendere la storia, anche se, mi sembra chiaro che sia possibile fare certe osservazioni legando “stile” e “cronologia.”

Se vogliamo definire lo “stile verdiano” del primo *Macbeth*, di che cosa dobbiamo parlare? Pensando alle tre categorie menzionate sopra:

1) Possiamo parlare della musica solistica ben conosciuta, che riflette una tradizione consolidata già nelle opere di Donizetti e nei primi anni verdiani, rappresentata in questo caso dalla Cavatina di Lady Macbeth nel primo atto (e poi dalla sua Scena ed Aria all'inizio del secondo, sullo stile di cabaletta, "Trionfai"). Nella scena Lady legge una lettera ricevuta da Macbeth, poi canta in recitativo accompagnato, prima di lanciare il suo *primo tempo*, lento. Dopo un *tempo di mezzo*, in cui ci giunge una nuova informazione: si tratta dell'arrivo di Duncano al castello quella notte che porta ad una cabaletta formale con due strofe identiche.

2) Possiamo parlare ancora delle trasformazioni dei grandi finali *senza* l'uso della *stretta* che aveva caratterizzato i finali da lungo tempo, ma che Verdi in questo periodo ha spesso evitato, come nei finali del primo e del secondo atto di *Macbeth*. Tutto è basato, invece, su un pezzo d'insieme lento, con una melodia principale di grande slancio. Nel primo atto, c'è la reazione alla morte di Duncano, "Schiudi, inferno la bocca, ed inghiotti nel tuo grembo l'intero creato". Un passo senza accompagnamento poi porta al passo principale. Una brevissima cadenza *Allegro* chiude il Finale. Quando due anni più tardi Verdi chiese a Cammarano di chiudere l'Atto I di *Luisa Miller* senza una *stretta* finale, il compositore aveva in mente un modello già ben presente nella sua musica dell'epoca.

3) Poi parliamo di passi veramente nuovi, che sono in un senso senza precedenti. Certo Verdi non può saltare a un "Esultate" o un "Credo" di *Otello*, inconcepibili come entrata musicale o come numero quasi-indipendente nel 1847, ma con la scena del "sonnambulismo" riesce a utilizzare gli stilemi della sua arte in modo assolutamente originale, che offre al compositore un modo nuovo di pensare alle possibilità del pezzo solistico. Non mi sembra sia necessario fare qui un'analisi di questo brano straordinario, che tutti conoscono benissimo.

Quando ho parlato di uno stile inconcepibile a un certo momento storico, non volevo dare un senso negativo: trovo l'arte di Verdi nel *Macbeth* del 1847 perfettamente riuscita. Verdi ha fatto vivere questo dramma con la sua musica (e anche quando egli ha deciso di far modifiche nel 1865, i pezzi originali erano *tutti* assolutamente funzionali all'interno del contesto originale). Tuttavia, bisogna riconoscere che alcune cose sono sfuggite al controllo del compositore. Per me l'esempio lampante è uno dei passi più belli di tutto il dramma

shakesperiano, il momento in cui Macbeth reagisce alla morte di Lady. Lo leggo in inglese, e poi nella traduzione di Agostino Lombardo:

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yestereydays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

Domani, e domani, e domani, striscia
A piccoli passi da un giorno all'altro,
Fino all'ultima sillaba del tempo prescritto;
E tutti i nostri ieri hanno illuminato
A degli stolti la via che conduce
Alla morte polverosa. Spegniti, spegniti,
Corta candela! La vita non è che un'ombra
Che cammina, un povero attore
Che si pavoneggia e si agita per la sua ora
Sulla scena e del quale poi
Non si ode più nulla: è una storia
Raccontata da un idiota, piena di rumore
E furia, che non significa nulla.

Nel *Macbeth* di Verdi nel 1865, sul *Do minore* per l'annuncio della Dama; poi Macbeth, si riduce su un solo accordo, settima diminuita, anche se presentato in due modi diversi, che poi risolve su *Sol maggiore* come dominante. Infatti, la tonalità della fuga per la battaglia sarà il *Do maggiore*. Nel 1847 Verdi fece un passo un po' più ampio, ma non particolarmente riuscito. Si inizia con la Dama in *Do maggiore*, che dopo l'inizio Macbeth porta un mezzo tono sotto a *Si*, che funzionerà poi come la dominante di *Mi minore*.

La difficoltà in ambedue le realizzazioni è che per dare risalto alla poesia incomparabile di Shakespeare ci voleva o un pezzo più sviluppato—che nell'economia dell'opera lirica non era possibile—o un linguaggio basato non su grandi gesti, ma su frammenti (tipo *Falstaff*), un linguaggio che Verdi non aveva ancora maturato nel 1847 e neanche nel 1865.

Non bisogna dimenticare che *Macbeth* fu un'opera particolarmente amata dal compositore. In una lettera al suocero, Antonio Barezzi, Verdi così si esprime: “questo *Macbeth* che io amo a preferenza delle altre mie opere.” E, quando l'impresario del Teatro San Carlo di Napoli, Vincenzo Flauto, volle mettere l'opera in scena nel 1848, Verdi lo avvisò delle difficoltà, soprattutto per la *mise en scene*, e poi aggiunse: “Vi confesso che ci tengo a quest'opera a preferenza dell'altre mie e mi rincrescerebbe vederla andare a precipizio.” La decisione di modificarla nel 1865, tuttavia, seguiva un prassi abbastanza normale per il compositore. Quando percepiva che un'opera, anche della sua maturità, cominciava a non circolare più nei teatri, Verdi pensava sempre a come salvarla, a come “aggiornare” l'originale ed eliminare gli elementi che più riflettevano uno stile un po' “vecchio”. E dunque, *Stiffelio* del 1850 diventò *Aroldo* nel 1857; *Simon Boccanegra* del 1857 fu rifatto pesantemente, con l'aiuto di Boito, nel 1881. Anche *La forza del destino* del 1862 e *Don Carlos* del 1867 furono soggette a revisioni significative rispettivamente nel 1869 e nel 1884. Le motivazioni, certamente, cambiavano da caso a caso: non era possibile presentare *Stiffelio*, pesantemente censurato, come Verdi l'aveva progettato originariamente; *Macbeth* fu rivisitato per un altro mondo teatrale (quello francese) dopo quasi venti anni; *Simon Boccanegra* era quasi sparito dalle scene europee; il finale pesante de *La forza del destino* di San Pietroburgo non aveva mai soddisfatto pienamente il compositore; e il *Don Carlos* concepito per la scena francese necessitò di più di un testo in italiano per circolare facilmente nei teatri della penisola. Tutti questi lavori ci offrono esempi affascinanti di come il compositore stesso abbia tentato di salvare un'opera dall'oblio della storia, tentando di renderla più “moderna.” Raramente, tuttavia, queste revisioni possono essere considerate totalmente riuscite.

Abbiamo adesso la possibilità di sentire dal vivo un grande cantante verdiano, Renato Bruson, che ci presenterà due pezzi del *Macbeth* del 1847, uno dei quali non fu cambiato nel 1865. Si tratta dell'Aria di Macbeth, “Pietà, rispetto, onore” (nel libretto originale si legge “amore,” ma nell'autografo di Verdi si legge “onore”). Si vede facilmente che si tratta di un pezzo lirico in un'unica strofa, senza una cabaletta (che invece sentiamo nell'Aria di Lady Macbeth del primo atto).

Adesso sentiamo dal Maestro Bruson l'altro brano del *Macbeth* del 1847, la morte sulla scena dell'eroe. Quando Verdi mandò un abbozzo delle parole di questa scena a Piave, chiese al poeta: “Fa due strofette: cerca di darle un po' di patetico ma non dimenticare però il carattere di Macbet.” Al suo *Macbeth*, Felice Varesi, descrivendo questi ultimi momenti, scrisse: “una morte brevissima: ma non sarà una di quelle morti solite, sdolcinate etc. Tu capisci bene che Macbetto non deve morire come muojono Edgardo e simili.” Quando inviò la musica aggiunse: “Dalla morte potrai trarre molto partito se unita al canto farai l'azione ragionata. Tu capirai benissimo che Macbet non deve morire come Edgardo “bell'alma innamorata, bell'alma innamorata”, Gennaro [Verdi sta pensando al finale rivisto da Donizetti in cui Gennaro muore nelle braccia della madre, Lucrezia Borgia], etc. quindi bisogna trattarla in un modo nuovo. Sia patetica, ma più che

patetica, terribile. Tutta sotto voce, ad eccezione dei due ultimi versi ch  anzi qui l'accompagnerai anche coll'azione prorompendo con tutta forza sulle parole 'Vil... corona... e sol per te!...'” E commentando i risultati della prima, Varesi (non si pu  dire un'osservatore neutrale) ha riferito a questa “morte mia” come uno dei “pezzi veramente di genio e d'ispirazione” dell'opera.

La scena di morte di Macbeth fa pensare al *Nabucco*, al passo simile per Abigaille, un altro personaggio le cui malefatte vengono alla fine punite. Queste scene, brevi, intense, in cui un personaggio ferito o avvelenato vacilla intorno al palcoscenico, canta un assolo tormentato, poi cade non furono tanto amate dai contemporanei di Verdi. Le morti operistiche erano per lo pi  presentate in duetti, terzetti o pezzi d'insieme (pensate a *Rigoletto*, *Il trovatore* o *La traviata*), e gi  nei primi anni di vita sulle scene, la scena di morte di Abigaille in *Nabucco* fu tagliata in molti allestimenti. Tuttavia, Verdi voleva precisamente questo effetto in *Macbeth*, e ha anche suggerito a Varesi come ottenerlo sulla scena: “Tu sei (gi  s'intende) per terra, ma in quest'ultimo verso ti solleverai quasi ritto nella persona e fare tutto l'effetto possibile.”

Quando Verdi rinunci  a questa scena nel 1865, voleva rimettere in discussione tutta una convenzione. Come scrisse a Escudier nel dicembre 1864: “Son io pure di parere di cambiare la morte di Macbet, ma non vi potr  fare altro che un Inno di vittoria: Macbet, e Lady non sono pi  in scena, e, mancando questi, poco si potr  fare con parti secondarie.” E cos    stato, con una frase “alla marcia” in una tonalit  minore (“Macbeth, Macbeth ov' ”) per i soldati e i bardi: seguito da un passo sublime in maggiore, una frase di ringraziamento con cui si chiude l'opera del 1865.   un coro molto bello, e la sua volont  di incorporare tutta l'emozione finale in una frase di quattro battute   una cosa che soltanto il Verdi maturo sarebbe stato capace di fare. Tuttavia, si tratta veramente di una chiusura convincente per l'opera? Non tanto convincente se in un gran numero di allestimenti moderni si   deciso di non reinserire nella scena finale la “Morte di Macbeth,” con la speranza di avere il meglio di ambedue i mondi, quello del 1847 e quello del 1865, e invece non riuscendo forse ad avere il meglio n  di uno n  dell'altro.

Il compositore non dimentic  mai il *suo* Shakespeare. Quando nel 1849 Verdi appunt  una serie di titoli di pezzi teatrali che avrebbe voluto mettere in musica, nell'elenco comparivano le opere di Shakespeare, soprattutto il *Re Lear*, che sogn  di mettere in musica tutta la vita, senza poter trovare tuttavia il momento giusto per realizzarla, perch  non aveva i cantanti adeguati o perch  non aveva un libretto adeguato. Verdi, infatti fece preparare due volte dei libretti completi dell'opera, a cura di Antonio Somma, un grande poeta, quello che ha scritto il testo del *Ballo in maschera*, ma non fu mai contento o perch  c'era troppo materiale (si pensi al primo libretto di Somma, dove si volle dare tanto spazio nella storia di *Re Lear* anche alla storia di un

altro padre, Gloucester) o perché non ce n'era abbastanza (si pensi al secondo libretto di Somma, nel quale invece la storia di Gloucester fu tolta quasi completamente, facendo un *Re Lear* senza il confronto fra i due padri che nel dramma di Shakespeare è un aspetto fondamentale).

Il compositore ha tentato in varie altre opere di realizzare delle cose che possiamo definire Shakesperiane. Abbiamo la possibilità di sentire alcuni di questi brani nell'interpretazione di Renato Bruson per la Scala, attraverso dei video.

Già nei tempi di *Nabucco* si vede questo desiderio ben forte quando dopo il terzo atto, che conclude con la Preghiera corale, "Va' pensiero," e la cabaletta di Zaccaria, la profetica "Niuna patria ove sorse l'altiera Babilonia," Verdi ha voluto iniziare l'ultimo atto con una scena per Nabucco, punito da Dio per la sua presunzione. Nabucco alla fine del secondo atto si era infatti proclamato un "Dio", ma adesso assiste al sacrificio di sua figlia, Fenena, condannata a morte come ebrea. Prega dunque per un momento di lucidità per salvarla. Sentiremo adesso questo bellissimo pezzo cantato da Bruson con l'accompagnamento orchestrale fatto da Riccardo Muti. In quel momento della sua carriera, Verdi non poteva far altro che concludere la scena con una cabaletta, ma l'interazione tra il coro e Nabucco in questa cabaletta era veramente nuova.

In seguito, nel terzo atto di *Ernani* trovò il modo di iniziare con una Scena per Don Carlo, che aspetta di essere nominato il Sacro Imperatore Romano, e canta il bellissimo pezzo, "O de' verd'anni miei." Non ho mai capito com'è che Elvira potesse scegliere Ernani come sposo e non il baritono avendo cantato questo brano. Verdi chiaramente amava la voce baritonale, come ha amato la parte del Conte di Luna nel *Trovatore*, forse anche più di quella di Manrico, il tenore.

In un certo senso un modello migliore è quello di *Rigoletto*, in cui abbiamo un'aria completamente invertita per il personaggio più importante dell'opera, Rigoletto. Se nel *Nabucco* si tratta di parte di un'aria scritta normalmente, e nell'*Ernani* invece di un intervento solistico non tradizionale, nel *Rigoletto* si tratta di un'aria scritta all'inverso, in cui si inizia con un passo più veloce, il famoso "Cortigiani, vil razza dannata" per concludere con il pezzo lento con l'accompagnamento di violoncello solo, "Miei Signori, perdono, pietade." Spesso si ascolta questa musica ancora con le note sbagliate; Verdi indicò chiaramente di non salire due volte alla nota più acuta, il *mi bemolle*, ma di farlo soltanto quando si ripete la frase: in questo l'autografo è chiarissimo, e l'idea di anticipare e dunque duplicare il salto venne da Ricordi, non da Verdi. So che Muti ha adottato questa

lettura dell'autografo verdiano, ma non ho ancora sentito questo video e dunque non so precisamente cosa ci canterà il Maestro Bruson. (Teatro alla Scala, Riccardo Muti, 1994)

Verdi non poté tornare veramente a Shakespeare fino a che non trovò un librettista come Arrigo Boito. La storia testuale della prima opera shakesperiana su cui collaborarono non è molto complicata. L'opera fu presentata per la prima volta a Milano, al Teatro alla Scala, il 5 febbraio 1887, ma poi fu revisionata dal compositore stesso per la rappresentazione di Parigi il 12 ottobre 1894, con Victor Maurel nella parte di Iago, che aveva cantato già a Milano. Per Parigi, Verdi fece soltanto due cambiamenti importanti: aggiunse un balletto, come si usava all'epoca in Francia, e poi rifecé il finale del terzo atto.

Con la revisione di *Simon Boccanegra* nel 1881 cominciò il rapporto creativo fra Boito e Verdi che portò il vecchio compositore (che al tempo aveva quasi 70 anni) a scrivere le sue due ultime opere, *Otello* e *Falstaff*, entrambe su pezzi teatrali di Shakespeare. Come abbiamo visto nel caso di *Re Lear* il grande problema per Verdi fu innanzitutto quello di trovare un libretto capace di preservare il senso dei soggetti shakesperiani e che al tempo stesso gli permetteva di fare una musica di giuste proporzioni per il teatro d'opera; i dettagli poi si sarebbero potuti aggiustare mentre componeva. E, in effetti, abbiamo un carteggio fitto "caldissimo" fra lui e Boito sui dettagli di tutte e due le ultime opere. Ma in questo, bisogna anche dire che Boito riuscì spettacolarmente bene. Boito conosceva benissimo Shakespeare e conosceva bene anche la prassi teatrale italiana, dunque era conscio del problema che Verdi aveva riscontrato nel lavoro di Antonio Somma su *Re Lear*. Si nota dal suo *Otello* quanto Boito avesse compreso queste cose. La decisione forse più importante che Boito prese fu quella di omettere tutto il primo atto del dramma shakesperiano, la scena che aveva luogo a Venezia, e di preservare la cosa più importante dell'atto, cioè il dialogo fra Otello e Desdemona su come lei avesse cominciato ad amarlo in un bel duetto che chiude il primo atto dell'opera verdiana. Era stato lo stesso Verdi a capire che ci voleva una spiegazione per l'atteggiamento di Iago, una cosa che era rimasta problematica nel dramma di Shakespeare, e lo si vede in tanti particolari lungo tutto il pezzo teatrale, senza una spiegazione che potesse soddisfare il pubblico o gli studiosi che avessero voluto comprendere il dramma. E fu Verdi a dire a Boito che ci voleva il "Credo" di Iago all'inizio del secondo atto dell'opera, una parodia del testo religioso, spinta fino al punto che ci sono indizi che fanno pensare che Verdi scrisse i due grandi *Pezzi religiosi*, lo *Stabat Mater* e il *Te Deum*, la sola musica composta dopo *Falstaff*, quasi per "scusare" il lavoro fatto in questo Credo qualche anno prima. Sentiamo ora il "Credo" di Iago cantato da Renato Bruson.

Anche se importante in una certa prospettiva--bisogna dire che si tratta di un dettaglio della drammaturgia, e non di una decisione di taglio fondamentale come quella di omettere il primo atto del pezzo teatrale. Certamente si è perso qualche cosa (non abbiamo più un padre di Desdemona che parla alla figlia e che dice che Otello deve fare attenzione alla moglie, che ha tradito il padre e potrebbe tradire anche Otello), ma

quanto si è guadagnato per l'opera è notevole, fino al punto che molti sono pronti a dichiarare che il libretto di Boito sia stato anche meglio dell'originale. Un giudizio questo che non posso condividere: è diverso e basta! Molto più appropriato per un'opera lirica, cui offre, fra altro, un inizio spettacolare: la scena in cui si vede la nave di Otello che quasi quasi sta per affondare, ma che all'ultimo momento si salva.

Dopo *Otello*, Boito propose a Verdi di lavorare sul personaggio di Falstaff. Il compositore nutriva qualche dubbio (soprattutto per l'età visto che in effetti finì che aveva più di 80 anni), ma ancora una volta, Boito seppe inventare un libretto più vicino a vari momenti shakesperiani, meno attaccato alle forme italiane del libretto di *Otello*. Il libretto è basato, certamente, su *The Merry Wives of Windsor*, ma non segue ogni dettaglio del pezzo originale (manca, ad esempio, tutto il secondo tentativo di Falstaff di entrare nella casa di Alice), pur seguendone in pieno il contenuto fondamentale e includendo i momenti più importanti in cui il personaggio di Falstaff è definito da Shakespeare in altri pezzi teatrali, soprattutto nella parte prima dell'*Enrico IV*: penso soprattutto al monologo di Falstaff sull'onore, che Boito aggiunse nel suo Falstaff, ma in un posto tutto diverso della sua collocazione originale. Ascoltiamo adesso questo monologo "l'Onore, Ladri!" di Falstaff che conclude il primo atto dell'opera nell'interpretazione di Renato Bruson.

Ci sono tante cose bellissime in questa scena, e non posso commentarle tutte. Ma voglio che voi sentiate in particolare due cose:

1) innanzitutto il modo in cui il compositore fa sentire frammenti della melodia principale per poi, alla fine, farla sentire bene da tutta l'orchestra:

2) e poi, il modo straordinario in cui il compositore utilizzò la tonalità, quando verso la fine della parte cantata, Falstaff chiama ancora una volta Bardolfo e Pistola "Ladri"—e per tre volte Verdi scrive un accordo che porta alla tonica di *Do maggiore*, ogni volta partendo da un accordo diverso, la prima volta *la bemolle maggiore*, poi *la maggiore*, infine *fa maggiore*, ma non utilizzando la dominante; una scelta che sarebbe stata ovvia, naturalmente.

Dalla collaborazione di Boito e Verdi ne è nata certamente un'opera lirica insolita, della cui genesi non si conosce quasi nulla (la famiglia Verdi ha infatti sempre rifiutato di rendere pubbliche le tante pagine di abbozzi relative a quest'opera, anche se regalarono a Toscanini la prima pagina degli abbozzi, che adesso Sotheby's di Londra ha messo in vendita a un prezzo esorbitante). Certamente si è dovuto omettere alcune delle pagine di Shakespeare fra le più riuscite (penso soprattutto alla scena in cui il Prince Hal e Falstaff guardano a cosa sarebbe potuto accadere nel futuro: Falstaff dice che "banish all the world" se il Principe rifiuta il suo vecchio amico, mentre il Prince Hal dice, come farà nella seconda parte dell'*Enrico IV*, "I do. I will."

Inoltre, non si sente neanche minimamente il bel momento dell'*Enrico IV, Parte II*, in cui il Principe, adesso Enrico V, dice a Falstaff: "I know thee not, old man, fall to thy prayers." Ma Boito aveva compreso che—per quanto fossero belli questi versi shakesperiani—non sarebbero stati appropriati nel dramma ch'egli aveva concepito per Verdi.

Verdi sapeva benissimo che *Falstaff* sarebbe stata la sua ultima opera e volle in qualche modo anche far riferimenti a momenti precedenti della sua carriera. Sappiamo tutti, ad esempio, che quando Mistress Quickly si presenta a Falstaff all'inizio del secondo atto, dopo aver fatto la sua "riverenza," parla di Alice e Meg, riferendosi sempre alla "Povera donna": ma quanti di voi avete capito che si tratta di un riferimento alla *Traviata*, al punto in cui Violetta si auto-definisce come una "povera donna, sola, abbandonata in questo popoloso deserto che appellano Parigi." La citazione è identica non soltanto nella musica ma anche nella tonalità, *do maggiore*, utilizzata dal compositore anche quando la musica non sembrerebbe appropriata al senso tonale.

Dopo *Falstaff* Boito avrebbe voluto continuare a collaborare con Verdi, ma il compositore disse fermamente no: aveva più di 80 anni a quel punto ed era arrivato il momento di dire basta col teatro. In realtà, se c'era qualcosa che avrebbe potuto attirare l'attenzione del compositore quella sarebbe certamente stata il *Re Lear* a cui Verdi continuò a pensare per tanti anni. Usando un'espressione inglese, potremmo considerare quest'opera mancata un "it might have been", il "avrebbe potuto essere" più importante nella storia del melodramma, una storia che si è potuta conoscere soltanto attraverso il lavoro straordinario fatto da Boito e Verdi col grande scrittore inglese, William Shakespeare.